

モーツァルトのミサ曲の研究

——クレドの音楽語法——

高 橋 正 道

はじめに

モーツァルトの没後200年を迎えた今年、実に多くの催があった。波瀾万丈しかも神秘的な人生を送った彼は、我々に多くの音楽的な遺産を残してくれた。人々にとって最も人気があり魅力ある音楽分野は、なんと言ってもオペラや、交響曲などの管弦楽曲であろう。本稿は、そういった分野に比して、いささかマイナーに扱われている教会音楽、しかもミサ曲について述べるものである。⁽¹⁾

教会音楽が重要に扱われない理由の一つは、そのほとんどが幼年時代から青年期、とりわけ教会（コロレド司教）とのいざこざの絶えなかったザルツブルク時代に集中している点。もう一つは、フリーメーソンとの関わりにおいてである。いずれも、カトリック教会との関係が希薄になっていることにマイナーな根拠をおいているものと思われる。このような立場でモーツァルトの教会音楽を論じれば、スタンリー・サディーのように「モーツァルトの名は、主に教会音楽や歌曲によって知られているのではない。・・・《中略》・・・未完成に終わった二つの重要な作品を除いては、オペラや管弦楽曲あるいは室内楽曲の場合ほどには、この教会音楽の分野で卓越しようとして努力し精神を集中した事実はない。」⁽²⁾と言うようなことになってしまう。しかしそ

れとは逆に、パウル・シャラー、ハンス・キューナーのように「モーツァルトの教会音楽作品の大部分は、幼年期から青春にかけての作品である。しかし、次のことはよく承知しておいていただきたい。つまり、モーツァルトの場合には、教会音楽においても、未熟とか習作とかの意味での〈幼年期から成年期の作品〉という表現には、用心してかからねばならないのである。・・・《中略》・・・若きモーツァルトに、〈ありきたりな〉発展の尺度を当てることほどまちがったことはないであろう。」⁽³⁾

という立場もある。いずれの主張にもそれなりの論拠があろうが本稿の課題はその問題自体を検証するものではない。しかし、後者の立場に限りなく接近したいという思いが込められていることを最初に断っておく。

この論文は、彼が残したミサ曲のクレド全曲について、歌詞となっている典礼文のことばに対応する音楽語法を析出しようとするもので、研究動機は次の二点である。

- 1) 誰もが戴冠ミサに接する時、モーツァルトからの強いメッセージを感じるだろう。ミサ聖祭にふさわしくその祝祭性は豊かで、簡潔性に富み、活気にあふれ輝いている。そしてつぶさに総譜を調べれば、その完成度の高さに共鳴する。とりわけ

典礼文におけることばに対して彼独特の歌詞解釈上の音楽語法〈音符の扱い方、楽式、音響、音型、象徴、形像、暗示〉があるように思われる。それを見るためには、より広範な実例を見なければならぬ。つまり、残されている彼の他のミサ曲において、同じことばがどのように音楽付け（セッティング）されているかを比較研究する必要がある。

- 2) ザルツブルク司教座聖堂のミサ曲の条件として度々引用されるモーツァルトの手紙に書かれた「45分制約」⁽⁴⁾とザルツブルク大聖堂が「ヴィオラ欠如のオーケストラ」⁽⁵⁾であったことに対する解釈については、これらが彼にとって窮屈な条件であり、時間的にも楽器にも制約があったために自由な作曲上のインスピレーションを駆使できずに、結局この分野では十分な力が発揮されてはいない、とみなすか、それとも制約があったからこそ、それらは凝縮されたエッセンスとしてのミサ曲であり、彼は「短いミサ曲の凌駕されないスペシャリスト」⁽⁶⁾である、と見るかについて何らかの方向性を確認したかった。そのためにも全曲を調べる必要があった。

以上のことをふまえて、次のように研究を進めることにする。

- ・戴冠ミサのクレドのアナリゼ。特に、ことばと音楽の対応関係を中心に調べ、独特の音楽語法を析出する。
- ・次に、残されたミサのクレド全曲の中で

更に特筆すべき音楽語法を析出し、それらがそれぞれのクレドに固有なものか、それとも全ての各クレド間に共通なものを調べる。

- ・以上を一覧表としてまとめ、典礼文におけることばと音楽の関係を考察する。

分析するミサ曲は、完全な形で残されている16曲の他に未完成の275にもクレドの一部があるので、それを加えて全体で17曲である。⁽⁷⁾

第一章 戴冠ミサのクレド

1 クレドについて

ミサにおけるクレド（信仰宣言）は、信仰者一人一人にとって非常に重要な意味を持つ祈りである。なぜなら、共同の祈りであるミサにおいて、この祈りだけは個人的な「私は信じます」という神と自分との深い関係、つまりキリスト者が信じている信仰の内容（信仰箇条）を短く明瞭に述べる祈りである。

ミサ中に朗読される聖書（みことば）が、そこに集う人々に対する神からの呼びかけであるのに対して、クレドは、逆に人間から神への確信に満ちた応答ともいえる。その内容は、キリスト教の根幹をなすドクソロジア（Gloria と共に聖三位に対する栄光を賛美するもの）である。また、クレドは洗礼時の信仰告白であり、キリスト者にとってはミサの度に洗礼の約束を思い起し、己れの信仰を新たに祈りともなっているのである。

司祭の説教の後、司祭は Credo in unum Deum「われは信ず、唯一の神」と発唱して、この祈りを導く。下に示すように全部で18の

区分から成り立っている。

最初の部分では全能の神である父を賛美し、

第3区分からは、人となられた御子を賛美し、

第13区分からは、聖霊を賛美するのである。

Credo

- 1 Crêdo in unum Deum,
- 2 Patrem omnipotentem, factorem cœli et terræ,
visibilium omnium, et invisibilium.
- 3 Et in unum Dôminum Iesum Christum,
Filiûm Dei unigénitum.
- 4 Et ex Patre natum ante ômnia sæcula,
- 5 Deum de Deo lumen de lumine,
Deum verum de Deo vero.
- 6 Génitum, non factum, consubstantiâlem Patri:
per quem ômnia facta sunt.
- 7 Qui propter nos hómînes, et propter nostram salutem,
descendit de cœlis.
- 8 Et incarnâtus est de Spîritu Sânceto ex Maria Virgine:
Et homo factus est.
- 9 Crucifixus étiam pro nobis: sub Pôntio Pilâto
passus, et sepúltus est.
- 10 Et resurrexit tertia die, secûdum Scriptûras.
- 11 Et ascendit in cælum: sedet ad dexteram Patris.
- 12 Et iterum ventûrus est cum glôria, iudicâre vivos et
môrtuos: cujus regni non erit finis.
- 13 Et in Spîritum Sanctum, Dôminum, et vivificântem:
qui ex Patre Filiôque procêdit.
- 14 Qui cum Patre et Filio simul adorâtur,
et conglorificâtur: qui locûtus est per Prophêtas.
- 15 Et unam sanctam cathôlicam et apostôlicam Ecclesiâ.
- 16 Confíteor unum heptisma in remissionem peccatorum.
- 17 Et expêcto resurrectionem mortuorum.
- 18 Et vitam ventûri sæculi. Amen.

信仰宣言

- 1 われは信ず、唯一の神、
- 2 全能の父、天と地、
見ゆるもの、見えざるものすべて造り主を。
- 3 われは信ず、唯一の、
神の御ひとり子イエズス・キリストを。
- 4 よろず世の先に、父より生まれ、
- 5 神よりの神、光よりの光、
まことの神よりのまことの神。
- 6 造られずして生まれ、父と一体なり、
すべては主によりて造られたり。
- 7 主はわれら人類のため、またわれら救いのために、
天よりくだり、
- 8 聖霊によりて、おとめマリアより御からだを受け、
人となりたまえり。
- 9 ボンシオ・ピラトのもとにて、われらのために十字架につけ
られ苦しみを受け、葬られたまえり。
- 10 聖書にありしごとく、三日目によみがえり、
- 11 天にのぼりて、父の右に座したもう。
- 12 主は栄光のうちに再び来たり、生ける人と死せる人とを
さばきたもう、主の国はおわることなし。
- 13 われは信ず、主なる聖霊・生命の与えぬしを、
聖霊は父と子とよりいで、
- 14 父と子とともに拝みあがめられ、
また預言者によりて語りたまえり
- 15 われは一・聖・公・使徒継承の教会を信じ、
- 16 罪のゆるしのためなる唯一の洗礼をみとめ、
- 17 死者のよみがえりと、
- 18 来世の生命とを待ち望む。 アーメン。

2 戴冠ミサの音楽形式

ここでは、モーツァルトが行なった典礼文の区切りに従って、その部分にあることばと音楽の対応関係、そしてオーケストラの彩りについて述べる。

第1部 典礼文1～7区分まで。

1～59小節・・・Allegro molto 4拍子 C-G-a-C

司祭の発唱句は合唱のユニゾンで歌われる。一方、ヴァイオリンⅠ・Ⅱもユニゾンではあるが合唱のテーマと性格の異なるテーマでクレドという音楽的キャンバスに色付けをする。それは、細かい16分音符で揺れ動き、一貫して上昇するテーマ。あたかも天空に浮かび、徐々に上昇して行く雲のようである。

楽譜 1



合唱のテーマは、次の3種類で、いずれもこの曲全体を通じて現われる統一的テーマである。

テーマ1 ユニゾンで教会の祈りの典型である朗唱風テーマ。

楽譜 2

Tutti

Cre - do in u - num De - um, in u - num

Tutti

Cre - do in u - num De - um, in u - num

Tutti

Cre - do in u - num De - um, in u - num

Tutti

Cre - do in u - num De - um, in u - num

テーマ2 ことばのアクセントに従って、フォルテとピアノを交互にセッティング。

楽譜 3

f *p* *f* *p* *f* *p* *f*

Do - mi-num Je - sum Chri - stum, Fi - li-um De - - - i u - ni - ge - ni -

テーマ3 フーガのテーマ。下向音型が丁度「天より下り」の「下り」にセッティング。

楽譜 4



第2部 典礼文8、9区分

60～71小節・・・Adagio Esの副三、七、減三和音など。

乙女マリアを通して御子キリストの誕生。人となられた神。いわゆる御託身である。ここでモーツァルトは、アダージョの落ち着いたファミリア・スタイルでソリストに歌わせる。

楽譜 5



一方、ソルディノのヴァイオリンは、天から下りてこられたこの信じがたい不思議な出来事を暗示させると同時に、最終的な十字架上の死という悲劇的な結末をも暗示させるかのようである。

次いで合唱は、「ポンシオ、ピラトのもとにてわれらのために十字架につけられ苦しみを受け葬られたまえり」と歌うが、この部分の音楽語法は、立体的でみごとである。楽譜6の中でそれらを示す。

楽譜 6

① ② ③ ④

- ① Crucifixus は、弾みのある強烈な附点音符のモチーフで導かれるが、あたかも鞭打ちの唸りのようにさえ感じられる。
- ② 同じく Crucifixus の部分でコントラ・バスが、八分音符で十字架にかかるキリストの恐怖と戦慄の心臓の鼓動のような音型を取る。
- ③ crucifixus, nobis, pilato の三つのことばの語尾には減七和音を当てる。
- ④ それぞれのことばをヴァイオリンのユニゾンの下向で連結して行く。オーケストラ部分の転調が、フリーメーソンの葬送行進曲 (477) と類似していることを指摘する人もいる。⁽⁸⁾
- ⑤ 三回歌われる passus は、その度にヴァイオリンとコントラ・バスがもう一つのモチーフで連結する。あたかも息も絶え絶えの「涙のモチーフ」と呼ぶに相応しい。

楽譜 7

⑤ ⑤ ⑤

全体としてこの部分は、人知を超えた出来事の不思議と十字架上の悲痛な叫び、したたり落ちる血潮、うなだれて息を引き取る様を暗示しているようである。

第3部 典礼文10～12区分

72～96小節・・・Primo tempo (Allegro molto) C-G

「聖書にありしごとく、三日目によみがえり・・・」からは、文字どおりよみがえり、第1部のテーマがしっかりと再現される。

また、「主の国は終わることなし」の「なし」にあたる [non] は強調される。各パートで繰り返し歌われるので、拍毎に聞こえて来る。その数15回は驚きである。

第4部 典礼文13・14区分

96～114小節・・・soli 三声部配慮 F-C

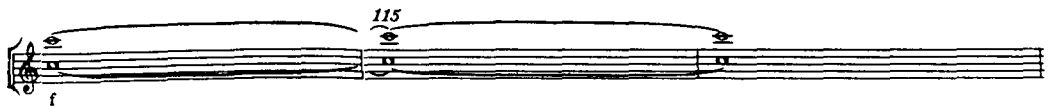
この部分のことは、「聖霊は、父と子とよりいで」と聖三位を示している。モーツァルトはここで soli が、三声部となるような興味ある音楽語法を用いている。他のクレドにおいても「3」という数の象徴として現われるのか興味がわく。

第5部 典礼文15～18区分

14～151小節・・・C-G-C

最後の部分は第1部の主要なテーマが全て使用される。そして、

- ① オーボエに今まで出てこなかった非常に長く引き伸ばされた同音が現れる。ここでは、「一にして聖、公」の上に重ねられ、あたかも絵画に見るキリストの「光輪」のようで、天国から照らされる一条の希望の光とも見える。これは「光のモチーフ」と呼ぶに相応しい。



- ② 「死者のよみがえり」の mortuorum が引き伸ばされた下向の音階にセッティングされている。
- ③ アーメンは、永遠に続くフーガにセッティングされ、コーダの中にもう一度「Credo in

unum Deum」が挿入される。

3 戴冠ミサのまとめ

- 1) 音楽形式と典礼文の区分における意味
内容をまとめると次のようになる。

	音楽	典礼文の区分	内容の要約
第1部	A	1～7	父なる神と御子
第2部	B	8・9	御託身と十字架 上の死
第3部	A	10～12	復活
第4部	C	13・14	聖霊、聖三位
第5部	A	15～18	教会と天国への 希望

- 2) 音楽形式とオーケストラについて

- ① 全体が5部分に分けられ、第2部(B)は特に変化に富んでいる。
- ② 合唱とオーケストラとは互いに性格の異なるテーマで対話のように全体の統一がなされている。
- ③ 第3区分「Et in unum Dominum・・・」は関係調になる。
- ④ オーケストラの彩りとして「涙のモチーフ」「光のモチーフ」と呼びうるような暗示的なモチーフがある。

- 3) ことばとそれに対応する音楽語法から

- ① Credo「われは、信ず」の繰り返しによる強調。
- ② descendit「天より下り」の下向旋律。⁽⁹⁾
- ④ Et in carnatus est・・・「御体を受け・・・」の表情の急変。
- ⑤ ex Maria Virgine 「乙女マリアより」の柔和で落ち着いた表情。
- ⑥ Crucifixus「十字架」の劇的表現、半音

階、減和音の使用。⁽¹⁰⁾

passus et sepultus est「苦しみを受け、葬られ」の劇的表現。減和音の使用と鞭打ちの暗示。⁽¹¹⁾

Et resurrexit「よみがえり」の主要テーマ再現。

non erit finis「終わることなし」のnonの繰り返しによる強調。

Et in Spiritum Sanctum Dominum「主なる聖霊」の聖三位における「3」という数へのこだわりは、数の象徴的扱いと考えられる。

Et unam sanctam catholicam「一、聖、公」の確信に満ちたフォルテ。そして主要テーマの再現。

resurrectionem mortuorum「死者のよみがえり」の表情的変化。

Et vitam・・・Amen「来世の生命・・・アーメン」のフーガ。

第二章 他の16曲のクレド

われわれは、戴冠ミサの典礼文の一つ一つに実にデリケートな扱いがほどこされていることを知った。では、他のクレドではどのような音楽語法が用いられているだろうか。そ

もそも descendit, crucifixus passus, Spiritum ということば等に戴冠ミサのような工夫が払われているのだろうか。あるいはまた、更に彼自身の信仰告白と言いうるような卓越した技法が使用されているのであろうか。この章では他の16曲のクレドから、戴冠ミサにはなかった技法をあげ、次に戴冠ミサで使用された技法が、他のクレドでも使用されているかを調べる。

1 戴冠ミサに見られない重要な音楽語法

1) 典礼文 8・9 区分「Et incarnatus est」

の拍子の変更

139「孤児院ミサ」、257「クレドミサ」、427「誓願ミサ」のそれは、8分の6拍子で「マリアの子守歌」のような柔らかさと優しさの表情を有し、また167のようにルネッサンス風のアカペラを挿入して落ち着いた表情性を与えるものもある。

2) Et ascendit in caelum「天にのぼりて」

の上向旋律

「天より下り」の逆のことばがどのようなセッティングであるのか興味があるが、167「聖三位ミサ」、192「小クレド」、258「シュパウア」など予想どおり非常に明瞭な上向旋律となっている。

3) vivos et mortuos「生ける人と死せる人」の対比的扱い

337、66等では、mortuos に減和音を使用するだけでなく、それ以前のフォルテに対してピアノへとダイナミックスの変化をつけている。

4) in remissionem peccatorum「罪のゆるしのためなる」の表情的変化

259、139では、ダイナミックスの変化や減和音の使用が見られる。また、49ではアダージョへと変化する。

5) resurrectionem mortuorum「死者のよみがえり」では、ダイナミックスの変化だけでなく、テンポの変化も行なわれる。49、66等ほとんどがアダージョへと変化している。

2 戴冠ミサの音楽語法と他のミサとの関連性

第1章で分析した戴冠ミサのクレドの音楽語法と戴冠ミサにはない他のクレドの音楽語法とを重ね合わせることによって、モーツァルトのクレドにおける共通の音楽語法と固有の音楽語法とが見えてくる。

次の一覧表は、左縦行にラテン語の典礼文とその意味内容(象徴的内容)、横行にはミサ番号が書かれている。

○は、ことばに対する独特の表現が有る場合に、◎は、それが一層顕著な場合。「光」「涙」は、戴冠ミサのところで示したオーケストラの音型、「再現」は、主要テーマの再現である。

典礼文・(ことば)	意味・(内容)	49	139 孤兒院	65	66	140	167 聖三位	192 小クレド
	開始調子 Et in unum の調子	G / d	C / F	d / F	C / G	G / D	C / G	F / G
descendit de Caelis	天より下り (下向形)	◎	○	◎	◎	○	◎	○
Et incarnatus est ex Maria...	人となり給えり マリヤ (降誕, 母)	ファミリア・スタイル	6/8 拍子 女声	Mariaの強調	Adagio	Mariaの強調	Maria ア、カペラ 「涙」	Soli
Crucifixus Passus et Sepultus	十字架, 受難 (半音階, 苦しみ ふるえ, 恐怖感)	Adagio ◎	Adagio ○	Adagio ○	Adagio ◎	Adagio ◎	Adagio ◎ 「涙」	◎
Et resurrexit ascendit	復活, 天に上り (再現, 上向形)	◎	○	○	○	○	再現 ◎	◎
Vivos et mortuos	死せる人 (減和音)	○	○	○	◎	○	「光」 ○	○
non finis	終ることなし (nonの強調)	2 回	8 回	2 回	8 回	2 回	7 回	6 回
Spiritus Sanctum	父と子と聖霊 (三位一体)	3 拍子	3 拍子	(3 拍子)	3 拍子 「光」	3 重唱	3 拍子	3 重唱
Et unam	ただひとつ	ソプラノ	ユニゾン		ユニゾン	再現	再現	
Peccatorum mortuorum	罪, 死者 (減和音)	◎	○	○	○	○	○	○
Et vitam, Amen	来世, アーメン (再現, フーガ)	◎	◎	○	◎	○	○ 「光」	○
	その他						credo 強調	

第三章 まとめと考察

1 まとめ

一覧表から共通特徴(彼の音楽語法)が上げられる。

- ① 歌詞の第3区分のEt in unum Dominumは、開始部分に対してその多くが関係調に

なっていること。また、第10区分または第15区分が再現部となるものが多い。これによってソナタ形式やロンド形式のような楽曲の構築性が確立されていること。

- ② Descendit, Ascenditに見られることばの形象を音で再現する技法が明瞭であること。それは、ドイツ・バロックにおけるフィグーラのようなものである。⁽¹²⁾

194	220 雀	262	257 クレド	258 シュバウア	259 オルガン	275	317 戴冠	337	427 誓願
D/A	C/G	C/G	C/G	C/G	C/G	B/B	C/a	C/C	C/G
○	○	○	○	◎	○	オーケストラ ◎	◎		◎
ソプラノ と バス	Soli 「涙」	Soli 「涙」	$\frac{6}{8}$ 拍子 homoの 強調	テノールの ソロ 「涙」	3 拍子	Adagio	Adagio Soli	Andante	$\frac{6}{8}$ 拍子 ソプラノ 「光」
Andante ○	Andante ○ 「涙」	Andante ○ 「涙」	Andante ○	Adagio ◎	Andante ○	Andante ○	Andante ◎ 「涙」	Andante ○	未 完 成
	再現	再現	○	再現 ◎	再現	○	再現	○	
piano ○	piano ○	piano ○	piano ○	piano ○	piano ○	○	piano ◎		
4 回	4 回	9 回	3 回	5 回	4 回	4 回	15回	4 回	
3 重唱	3 重唱	3 拍子	(3 拍子)	(3 拍子)	3 重唱	3 重唱	3 重唱 「光」	3 拍子 3 重唱	
		再現		再現			ソプラノ (テノール) ユニゾン		
○	○	○	○	○	○	○	○ 「光」	○	
○ 再現	再現	○	○	○ 「光」		○	○ 「光」	○	
			credo 強調				credo 強調		

③ Et incarnatus est ex Maria virgine は、伝統的な教会合唱のファミリア・スタイルを取ったり、女性の独唱であったり、クリスマスの雰囲気にあふれる八分の六拍子であったり、乙女マリアを強調意識させる情緒的表現が明瞭であること。

④ Crucifixus, passus, mortuorum の短調への指向性。下向半音階の多用。減和音の

使用。

⑤ non の繰り返しによる強調。

⑥ Et in Spiritum 部分は、3 拍子、3 声部、3 重唱といった具合に徹頭徹尾「3」という数に終始していること。⁽¹³⁾

⑦ Et vitam, Amen のフーガ⁽¹⁴⁾

- ⑧ 「クレドミサ」「小クレドミサ」「戴冠ミサ」に見られる Credo ということばの強調。

- ⑨ ことばのないパート、つまりオーケストラにも旋律的、リズム的な個性ある主題を割り当てている。それによって、ことばを持つ合唱部の展開を結び付けている。ことばのないオーケストラもまた、もう一つの主題的言語として機能している。⁽¹⁵⁾

2 考察

作曲家が、典礼文の歌詞の表層においても、またその奥深い精神的內容においても可能な限り忠実に表現しようとする時、彼の知るかぎりのあらゆる技法を駆使するだけでなく、時には先人が考えもしなかった新考案や本来正統とされないような破格的技法さえも使用するだろうが、モーツァルトは、音楽における改革者でも革命家でもなかった。ひたすらその時代が所有する音楽技法による表現であった。それぞれのことばにセッティングされている技法は、どれも当時までの技法で多様性に富んでいる。しかしその多様性は、モザイクのような技法の寄せ集めとはなっていない。全体として技法の調和と統一性があり、簡潔である。その調和と統一の中で、信仰箇条の一語一語が鮮明に浮かび上がり、強いメッセージとなって我々に迫ってくる。これがモーツァルトのミサ曲の最大の特徴であろう。

クレドの祈り全曲を聴き終えた今、モーツァルトが特に強調していることばは三つ、マリアに対する憧れ、死への喚起、そして主の国を信ずること、であるように思われる。

どの作品からもエッセンスのようにこの三点が聞き手に投げかけられる。それはあたかもモーツァルト自身の信仰告白のようである。

ところで、本文中で度々触れてきたフィグーラについて一言述べておかねばならない。「フィグーラはもともと、表現されるべき歌詞との関係において正統化される、破格的な技法である」⁽¹⁶⁾ ならば、しかも十八世紀以前の理論は崩壊してしまったと言われるならば、古典的合理主義の時代に生きたモーツァルトの音楽にフィグーラ理論をあてはめることは無理があるかも知れない。⁽¹⁷⁾

しかし、磯山雅氏の分類によるバロック音楽の「個別フィグーラ」の中で「修辞フィグーラ」⁽¹⁸⁾ に対応する表現がモーツァルトのクレドにも鮮明にあげられる。モーツァルトのミサ曲のことばと音楽の関係を注意深く聴き、そして楽譜に接する時、彼がインスピレーションの沸き上がるままに書いたとか、あるいは当時の常套手段を合理的に応用しただけ、とは簡単に言い切れないような深い精神性を有している。要は、モーツァルト自身の意図が何であったかということで、これは今後の課題である。

最後に、研究に先立って触れた一部の研究者が「モーツァルトの教会音楽が彼の他の作品に比してさほど重要でない」としている点に対しては、次のように言える。

即ち、オペラの分野であればどの音楽表出をくわだてたモーツァルトは、ミサ曲のテキスト、つまり神を賛美する祈りのことば（ここではクレド）に対しても同じように彼の音楽語法の粋を尽くして作曲に臨んでいる。イタリアやパリ旅行の前後、ようやく司教座に

仕え、一人前の芸術家として社会的な地位を獲得したばかりのモーツァルトは、ミサ曲の作曲に持ちうる才能を十分に発揮したのであった。ミサ曲の完成度の高さを見れば、それらがオペラと同じ境地に達していると言っても過言ではない。さらに、ミサ曲への取り組みは、その後の彼の音楽語法を汲み取る泉であったとさえ言えるのではないだろうか。主に若い時代に作曲された教会音楽であっても、けっして習作ではなかった。モーツァルトに与えられた時間の中で生まれた作品は、どれもその時点で唯一の（ユニークな）完成品なのである。

《完》

注

- (1) 「彼の協奏曲は教会音楽よりはるかに、音楽家としてのモーツァルトの個性を表している。」エリック・ブロム、田崎訳『モーツァルト』泰流社、1974、p.196.
- (2) Stanley Sadie、小林和之訳『モーツァルト』東京創元社、1990、p.144.
- (3) パウル・シャラー、ハンス・キューナー、モーツァルト研究所訳『モーツァルトの諸相（下）』、音楽の友社、1965、p.302.
- (4) 1776年9月4日付のイタリア語によるマルティーニ神父宛の手紙によると、荘厳ミサでも司教自らが司式をする場合、ミサ曲全部で45分以上にはなならないという事情を伝えている。詳しくは『モーツァルトの書簡集Ⅲ』、白水社、1990、pp.24-15.
- (5) カルル・ド・ニ、相原訳『モーツァルトの宗教音楽』、白水社、1989年、p.30.
- (6) スタンリー・サディー 前掲書、p.305.
- (7) 使用楽譜は新モーツァルト全集「第1巻教会作品」、Barenreiter, Pax Vision, 1991.
- (8) カルル・ド・ニ 前掲書 p.94
- (9) バッハのオラトリオやカンタータにおいては、音楽を視覚的に表現することが良くある。これは、フィグーラと呼ばれる。フィグーラとは、修辞学との関連において使われる用語で、音楽ではドイツ・バロックの宗教音楽、とりわけバッハについて分析する場合に重要となる理論である。磯山雅「ドイツ・バロック音楽におけるフィグーラ」、『思想』1981年、4月号、pp.208-226.
- (10) 磯山雅 前掲書 p.216.
- (11) 同上 p.217.
- (12) フィグーラの考え方を古典的合理主義の時代に持ち込むことは、かなり無理があるかも知れない。しかし、ジャック・シャイエの魔笛の解釈（『《魔笛》—秘教オペラ』藤井康生、高橋英郎訳、白水社、1990.）やキャサリン・トムソンのフリーメーソンの音楽との関わりについての研究（Katharine Thomson: *THE MASONIC THREAD IN MOZART*: Orion Press, Tokyo, 1977. 湯川、田口訳『モーツァルトとフリーメーソン』法政大学出版局.）などは、そのアナリーゼの仕方にシンボリズムやフィグーラの考え方が根底にあるような予感がする。システムや体系の理論付けがなくともモーツァルトは直観的に出会ったものの本質を理解できたかもしれないのである。
- (13) モーツァルトの場合、バッハの音楽に見られる数象徴、例えば自分の名前 Bach の数値化による14を楽曲中に様々な技法を使って暗示させるようなことはないが、ここでは「3」という数に執着している事実が明らかとなった。
- (14) バロック時代フーガは、永遠の生命を象徴的に表していた
- (15) オカールは、バロック時代の対位法的言語に對置する用語として「主題的言語」をあげている。それは「語りをひたすら前へと推し進めるべく次々に要素を交替させてゆくことによって、絶えず増大する力動性を叙述に与える」としている。ジャン＝ヴィクトル・オカール、武藤剛史訳『比類なきモーツァルト』白水社、1991、p.50.
- (16) 「磯山雅バッハと象徴、そして修辞学」角倉一郎『バッハへの新しい視点』音楽の友社、1988、p.181.
- (17) しかし、J. シャイエは、「魔笛」をとおして見た場合、モーツァルトの音楽はフィギュラ

リズムが強いことを指摘している。『秘儀オペラ、魔笛』白水社、1990, p.189. (18) 磯山雅 (注.12) の書 pp.216-218.